

*Г. В. Ковалевский**

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА В РЕЦЕПЦИИ ПЕТРА ИЛЬИЧА ЧАЙКОВСКОГО

Людвиг ван Бетховен был одной из важных и знаковых фигур для Петра Ильича Чайковского. В отличие от горячо любимого и принимаемого Моцарта, с детских лет ставшего эталоном в музыке и в жизни, к Бетховену Чайковский испытывал противоречивые чувства — от искреннего восторга до страха и трепета перед колоссальной силой и мощью, — сравнивая музыкальные творения немецкого гения со скульптурами Микеланджело. С Бетховеном связан один из интересных литературных опытов Чайковского: в 1873 г. для журнала «Гражданин» он переводит с немецкого языка несколько фрагментов из книги Александра Уилока Тейре «Жизнь Людвиг ван Бетховена». К Бетховену Чайковский обращается и как дирижер, исполнив в ноябре 1889 г. его Девятую симфонию, глубоко повлиявшую в т. ч. и на творчество самого Чайковского как композитора.

Ключевые слова: история музыки, история культуры, русская музыка, немецкая музыка, Бетховен, Чайковский, Моцарт, дирижирование.

G. V. Kovalevskii

LUDWIG VAN BEETHOVEN AND HIS OEUVRE IN THE PERCEPTION OF PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY

Ludwig van Beethoven was a key figure for Pyotr Ilyich Tchaikovsky. In contrast to W. A. Mozart, who was highly acclaimed by the composer since his early age, Tchaikovsky experienced contradictory feelings towards the Beethoven's style, varying from genuine admiration to quivering fear facing the tremendous power of the composer. Tchaikovsky often compared the Beethoven's works to the Michelangelo's sculptures. In 1873 Tchaikovsky translated from German a few chapters of the Alexander Thayer's book *The Life of Ludwig van Beethoven*. The composer's translation was published in the periodical "Grazhdanin" ("The Citizen"). In November 1889 Tchaikovsky conducted the Ninth Symphony of Beethoven in

* Ковалевский Георгий Викторович, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки, Российский институт истории искусств; geokov@gmail.com

Moscow. The experience of working with the Beethoven's score significantly influenced the formation of Tchaikovsky's oeuvre.

Keywords: History of music, History of culture, Russian music, German music, Beethoven, Tchaikovsky, Mozart, Conducting.

Пробегая умственным взором длинный и изменчивый путь, которым со времени Бетховена и до наших дней, т. е. в течение почти полного столетия, шло творчество целого ряда выдающихся композиторов в области симфонии, я невольно останавливаюсь на мысли, до сих пор почему-то не высказывавшейся, но едва ли многими не разделяемой, что собственно симфония, не как пустая лишь форма, но как естественно сложившийся организм и потому живое выявление внутренних переживаний художника, после Бетховена дана была лишь одним музыкантом, и притом в России, именно Чайковским [5, с. 62].

С этих слов начинается своя развернутая статья, озаглавленную «Чайковский и Бетховен», композитор Николай Яковлевич Мясковский, вошедший в историю музыки как один из самых интересных и самобытных творцов, автор двадцати семи симфоний, к сожалению, отодвинутый в тень своими современниками Сергеем Прокофьевым и Дмитрием Шостаковичем.

Статья Мясковского была написана по просьбе Владимира Держановского, главного редактора еженедельного журнала «Музыка», и опубликована на страницах этого издания в мае 1912 г. Пространные размышления предшествовали симфоническому концерту, прошедшему под управлением К. С. Сараджева в Московском Народном доме 16 мая 1912 г., где в одной программе прозвучала Шестая симфония Чайковского и Девятая Бетховена. Уговаривая Мясковского создать этот текст, Держановский писал ему:

В прошлом году, Вы, милостивый государь, сооблаговостили изречь Вашему редактору и поклоннику: «О Чайковском у меня совершенно особое мнение. Я его считаю — русским Бетховеном». Сия фраза родила идею нашего первого концерта, который целиком будет посвящен Чайковскому и Бетховену [5, с. 499].

Пolemический пафос публикации Мясковского на момент выхода журнала в свет смотрелся достаточно остро. Если статус Бетховена в России в XIX в. был уже поднят на невероятную высоту (так, пианист, основатель и первый директор Петербургской консерватории Антон Григорьевич Рубинштейн признавал в музыке гениями всего пять человек: Баха, Бетховена, Шуберта, Шопена и Глинку (см.: [2, с. 31])), то в сторону Чайковского спустя почти двадцать лет после его кончины, даже несмотря на широкую любовь и почитание, со стороны профессионалов продолжали лететь критические стрелы, и Мясковский на журнальных страницах, наверное, впервые открыто осмелился на равных сопоставить двух величайших симфонистов в истории музыки.

Взаимоотношения самого Петра Ильича с личностью и музыкой Людвиг ван Бетховена были достаточно противоречивыми. В отличие от обожаемого Моцарта, которого Чайковский почитал за «Христа музыкального» [8, с. 200], к Бетховену русский композитор питал скорее чувства почитания, уважения, а иногда даже и страха. Известна цитата из дневника Чайковского 1886 г., где он пытается коротко очертить для себя значение того или иного музыканта:

Я преклоняюсь перед величием некоторых его произведений, — но я не люблю Бетховена. Мое отношение к нему напоминает мне то, что в детстве я испытывал насчет Бога Саваофа. Я питал (да и теперь чувства мои не изменились) к Нему чувство удивления, но вместе и страха. Он создал небо и землю. Он и меня создал, — и все-таки я хоть и пресмыкаюсь перед Ним, — но любви нет. <...> Бетховен заставлял меня тоже трепетать. Но скорее от чего-то вроде страха и мучительной тоски. <...> В Бетховене я люблю средний период, иногда первый, но, в сущности, ненавижу последний, особенно последние квартеты. Есть тут проблески, — не больше. Остальное — хаос, на котором носится, окруженный непроницаемым туманом, дух этого музыкального Саваофа [8, с. 200–201].

Упомянутое по отношению к Бетховену несколько раз имя «Саваоф» — не случайно, на первой странице того же дневника Чайковский размышлял о значении для себя Ветхого и Нового завета, говоря об «бесконечно глубокой бездне» между ними и противопоставляя слова Христа «Приидите ко мне все труждающиеся и обремененные!» суровым строкам Псалтири [8, с. 197]. Таким образом, различие между Моцартом (творчество которого соотносилось с личностью Христа) и Бетховеном (сравниваемым с суровыми ветхозаветными максимумами) было для Чайковского не просто стилевое, но метафизическое. Человечность, открытость и доброта Моцарта противопоставляются суровой мощи нечеловеческого гения Бетховена. Соответственно, Петр Ильич больше всего ценит и признает у Бетховена то, что стоит ближе к традиции галантного века. Редактор и составитель увидевший свет в 1927 г. «Русской книги о Бетховене» К. А. Кузнецов совершенно верно замечает, что для Чайковского «дорог Бетховен, связанный с излюбленным у этого русского композитора XVIII в.» [7, с. 32]. Добавим, что XVIII в. Чайковский воспринимал не в привычном хронотопе, а как время, когда жил Моцарт, т. е. время «священной истории Христа музыкального».

Начало активного освоения Чайковским Бетховена совпадает с годами его учебы в консерватории. Брат композитора, его первый биограф, либреттист «Пиковой дамы» и «Иоланты» Модест Чайковский вспоминал, что Петр Ильич в юности «много-много раз» играл и пел «Дон Жуана» Моцарта, но

когда начались курсы Зарембы (Николай Иванович Заремба — профессор теории музыки в Петербургской консерватории, впоследствии возглавивший ее. — Г. К.), стали появляться Петины товарищи по музыке и он стал играть с ними симфонии Бетховена в четыре руки [1, с. 35].

Герман Ларош, сокурсник Чайковского по консерватории, писал даже о разногласиях молодого студента со своим наставником:

Недоразумению между профессором и учеником способствовало и то обстоятельство, что Николай Иванович [Заремба] всего охотнее и чаще ссылался на Бетховена, к Моцарту же чувствовал, заимствованную у Маркса (Адольф Бернхард Маркс — немецкий теоретик, педагог и композитор, учитель Н. И. Зарембы. — Г. К.), тайную, а иногда и явную нелюбовь; Чайковский же к Бетховену, за исключением весьма немногих произведений, питал гораздо больше уважения, чем энтузиазма и во многих отношениях вовсе не собирался идти по его стопам [1, с. 48].

Сильнейшим впечатлением Чайковского, повлиявшим на его восприятие симфонической музыки Бетховена, стал приезд в Россию Рихарда Вагнера в 1863 г. Спустя более 15 лет в письме к Надежде фон Мекк Чайковский, делаясь впечатлениями от посещенного в Париже концерта Эдуарда Колонна, упрекает французского дирижера в том, что «в нем мало огня, во всей его фигуре нет того престижа, той повелительности, которая поработает оркестр до того, что все они делаются как бы одной душой, одним колоссальным инструментом», и далее говорит, что

во всей своей жизни я видел только одного такого капельмейстера: — это был Вагнер, когда в 1863 г [оду] он приезжал в Петербург давать концерты, причем продирижировал несколько симфоний Бетховена. Кто не слышал этих симфоний в исполнении Вагнера, тот не вполне их оценил и не вполне постигает все их недостижимое величие [11, с. 61, 68].

Гастроли немецкого маэстро прошли в Петербурге и Москве весной 1863 г. с необыкновенным успехом, а в числе продирижированных им в Петербурге симфоний Бетховена были Третья, Пятая, Шестая и Восьмая. В своем преклонении перед интерпретацией Вагнером Бетховена Чайковский, конечно, был не одинок. Петербургские и московские газеты пестрели восторженными рецензиями. К примеру, музыкально-театральный критик Маврикий Раппапорт писал в газете «Сын отечества»:

Давно не запомню такого общего восторга, все наслаждались заметно, громадный зал был полон, и тишина, царствовавшая во время исполнения, беспримерна в музыкальных летописях зала Дворянского собрания, в котором постоянно шумно и никакие трели самых редких из залетных соловьев не могут водворить необходимого во время концертов спокойствия. Никогда героическая симфония Бетховена, одно из величайших музыкальных творений прошедших и настоящих и будущих времен, не производила такого впечатления, никогда не была понята всей массой, как во вторник; все красоты произведения выступили ясно, мельчайшие оттенки были соблюдены с замечательнейшей точностью, и при таком исполнении музыка Бетховена сделалась общедоступною. Г[осподин] Вагнер дирижировал наизусть с энергией, уверенностью, которых мы почти не имели понятия; вот что значит сила вагнеровского жезла: под его управлением оркестр наш делал чудеса и доставил всем высокое наслаждение! [6, с. 346].

Образ Третьей («Героической») симфонии, услышанной Чайковским под управлением Вагнера, остался для Петра Ильича образцом владения формой в развернутых музыкальных произведениях. В письме к великому князю Константину Константиновичу Романову (известному как поэт и драматург К. Р.) Чайковский, рассуждая об излишествах (раплиссажах) в поэзии и музыке, приводит, в частности, в качестве положительного примера именно Бетховена:

Изучая его [Бетховена], изумляешься, до чего у этого гиганта между всеми музыкантами все [выделено Чайковским] одинаково важно, все полно значения и силы и, вместе с тем, тому, как он умел сдерживать невероятный напор своего колоссального вдохновения и никогда не упускал из виду равновесие и законченность формы <...> Пусть найдется хоть кто-нибудь, кто в «Героической симфо-

нии», необыкновенно длинной, найдет хоть один лишний такт, хоть одно такое местечко, которое в качестве *remplissag*'а можно было бы выбросить? [13, с. 541].

Впрочем, субъективно самыми любимыми Чайковским бетховенскими симфониями были те, в которых венский классик был ближе к стандартам XVIII в. «Я ликую при мысли, что услышу Первую симфонию Бетховена. Я сам не подозревал, что так люблю его» [12, с. 221], — признавался Петр Ильич в письме к С. И. Танееву.

«Неоспоримо то, что в некоторых своих симфонических сочинениях Бетховен достиг такой высоты, на которой у него нет или почти нет соперников. Исполненная в пятницу [Восьмая] симфония принадлежит именно к числу некоторых его недостигаемо великих произведений <...> От всех других симфоний Бетховена эта отличается выдержанным до последней ноты радостным, праздничным настроением. Бетховен, обладавший в такой сильной степени способностью трагически настраивать слушателя на этот раз вливает в его душу целые потоки радостно счастливого чувства...» [9, с. 33] — читаем в написанной Чайковским рецензии к концерту под управлением Н. Г. Рубинштейна.

Сопоставляя Бетховена с великими живописцами и скульпторами, Чайковский вполне в духе своего времени думает о Микеланджело. В письме к Надежде Филаретовне фон Мекк из Флоренции в феврале 1878 г. он пишет:

Из всего, что я видел, едва ли наибольшее впечатление произвела на меня капелла Медичисов в San Lorenzo. Это колоссально красиво и грандиозно. Только тут я впервые стал понимать всю колоссальность гения Микель-Анджело. Я стал находить в нем какое-то неопределенное родство с Бетховеном. Та же широта и сила, та же смелость, подчас граничащая с некрасивостью, та же мрачность настроения. Впрочем, может быть, эта мысль вовсе не новая. У Таїпа я читал очень остроумное сравнение Рафаэля с Моцартов. Не знаю, сравнивали ли Микель-Анджело с Бетховеном? [10, с. 82].

С Микеланджело Бетховена, конечно же, сравнивали, в частности Ференц Лист, выразивший свои музыкальные впечатления от знакомства с Италией во «Втором годе странствий» (1838–1849) и говоривший о том, что Рафаэль помог ему в понимании Моцарта, а Микеланджело — Бетховена.

Спустя два года, в январе 1880 г., в письме к той же Надежде фон Мекк из Рима Чайковский снова прибегает к сопоставлению Бетховена и Микеланджело:

Что за грандиозное творение Микель-Анджеловский Моисей! Я уже несколько раз подолгу засматривался на эту статую и каждый раз проникаюсь все большим и большим благоговением к ней. Это в самом деле задумано и исполнено гением первого разряда. Говорят, что в ней есть какие-то неправильности! Это мне напоминает старика Фетиса, который отыскивал у Бетховена неправильности и с торжеством объявляет, что он нашел в Героической симфонии обращение аккорда, которое *le bon gout* не позволяет. А не правда ли, что Бетховен и Микель-Анджело очень родственные натуры? [11, с. 323].

Интересно, что упомянутая в этом фрагменте критика Бетховена за его «неправильности» оказалась живучей и в XX в. Композитор и дирижер Александр

Константинович Глазунов, выступая с докладом в Петербургской филармонии в феврале 1927 г., на полном серьезе говорил о том, что знаменитый диссоциирующий аккорд в финале Девятой симфонии Бетховена «можно было бы смягчить» (см.: [2, с. 33]).

А вот среди литературных параллелей к Бетховену Чайковский неожиданно называет поэта Афанасия Фета:

... часто Фет напоминает мне Бетховена, но никогда Пушкина, Гёте, или Байрона, или Мюссе. Подобно Бетховену, ему дана власть затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам, хотя бы и сильным, но ограниченными пределами *слова* [13, с. 514].

Известен касающийся Бетховена спор Чайковского с глубоко почитаемым им Львом Толстым. Описывая свою единственную встречу-беседу с писателем, композитор сетовал Надежде фон Мекк:

По его мнению, Бетховен бездарен. С этого началось. И так, великий писатель, гениальный сердцевед начал с того, что с тоном полнейшей уверенности сказал обидную для музыканта глупость. Что делать в подобный случаях! Спорить! Да, я и заспорил, — но разве тут спор мог быть серьезен? [11, с. 76]

Малоизвестный в музыковедении случай изучения Чайковским биографии Бетховена приводит в своей статье А. Комаров (см.: [4]). В начале 1873 г. нуждающийся в средствах композитор согласился по просьбе редакции журнала «Гражданин» написать развернутую статью «Бетховен и его время», представляющую собой перевод-пересказ с немецкого фрагментов книги американского дипломата Александра Уилока Тейре «Жизнь Людвиг ван Бетховена». Статья, по мнению А. Комарова, была заказана с подачи Достоевского, почитавшего творчество венского классика и вошедшего в 1872 г. в редколлегию журнала. Семнадцать глав статьи Чайковского были напечатаны в четырех выпусках «Гражданина», повествование остановилось на описании 1800 г., после чего публикация по каким-то причинам была остановлена. Переводя работу Тейре, Чайковский выбирает наиболее важные для него эпизоды, вводя в текст и собственные размышления. После описания соревнования Бетховена с модным в его время виртуозом Иосифом Вейлем, Петр Ильич фиксирует в тексте очень важную для него максиму:

Кто бы мог подумать тогда, сравнивая обоих музыкантов, сосредоточивших на себе внимание публики, что так различны судьбы, им предназначенные! Один блестящим метеором проблестел и канул в вечность, унес с собою в гроб и свои творения и свою славу; другой, после долгих годов труженической жизни и душевных терзаний, оставил миру ряд произведений, равных величайшим созданиям творческого духа человека. В удел одному досталась мимолетная слава и потом полнейшее забвение; другому — ореол бессмертия и благородное удивление всего цивилизованного человечества [4, с. 155]

К музыке Бетховена, прекрасно изучив его творчество, Чайковский продолжал обращаться в зрелые годы, будучи уже состоявшимся композитором. По свидетельству приятельницы композитора Алины Брюлловой,

одно лето, когда он гостил у нас на даче, я переиграла с ним все квартеты Бетховена. <...> В Петербурге у нас было два рояля, и когда он приезжал один, без публики, обедать, он сейчас предлагал: давайте играть в восемь рук <...> И всегда он начинал с увертюры «Леоноры» № 3, которую он в отношении драматизма ставил выше всего. «Меня всякий раз мороз пробирает, — говорил он, — когда в отдалении раздается звук трубы. Такого потрясающего эффекта, кажется, нигде не встречается». Но поклоняясь гению Бетховена, всю свою любовь он обращал к Моцарту... [1, с. 115–116].

Описываемые Брюлловой встречи могли произойти уже после 1879 г., когда Чайковский уже достиг зенита своего мастерства.

В декабре 1879 г. из Рима Чайковский, рассказывая о своем рабочем распорядке Надежде фон Мекк, упоминает:

...я довольно много играю как один, так и в 4 руки с братом [М. И. Чайковским], разбирающим очень сносно. Вчера вечером мы с ним с величайшим удовольствием играли очень хорошее переложение Es-dur'ного квартета Бетховена [11, с. 305].

А летом того же года, проживая в имении фон Мекк Симакки, Петр Ильич в одном из писем восклицает в качестве постскриптума: «Если у Вас есть сонаты Бетховена, то будьте так добры, пришлите их!!!» [11, с. 186]. То, что Чайковский хорошо знал бетховенские сонаты, подтверждает советский дирижер Александр Хессин, описывая свою юношескую встречу с композитором:

Говоря о побочных партиях, Петр Ильич неожиданно спросил меня:

— Скажите, можете ли вы для примера вспомнить побочную партию в сонате Бетховена G-dur, — сказал он, сыграв одной рукой главную партию Шестнадцатой сонаты Бетховена. — Володя мне говорил, что вы хорошо знаете сонаты Бетховена.

— Конечно, помню! — радостно воскликнул я. — В ней побочная партия в медианте! И до чего же свежа и чудесна эта модуляция в H-dur. <...> Петр Ильич очень похвалил меня за знание сонат... [1, с. 286]

Единственной публичной «встречей» Чайковского-исполнителя с музыкой Бетховена стал концерт Московского отделения РМО 25 ноября 1889 г., на котором Петр Ильич наряду с финалом своей Третьей сюиты и Pezzo саргоссио для виолончели с оркестром с шумным успехом продирижировал знаменитой Девятой симфонией. Опубликованные статьи и рецензии на тот памятный вечер почти все единодушно признали интерпретацию Чайковским столь важного опуса Бетховена настоящим событием, свидетельствующим и о появлении «крупной дирижерской силы». Как известно, дирижирование, в силу особенностей характера, давалось Чайковскому с трудом. Первый раз за пульт студенческого оркестра он встал еще студентом консерватории в ноябре 1865 г., однако всерьез возобновить эту практику композитор решил только в конце 1886 г., став музыкальным руководителем премьеры собственной оперы «Черевички», состоявшейся в Большом театре 19 января 1887 г. Несмотря на принятие публикой и благожелательные отзывы в прессе, композитор не очень уверенно чувствовал себя во главе оркестра, и, конечно, успех с Девятой симфонией Бетховена оказался очень важным эпизодом в его

жизни. А. И. Климовицкий справедливо замечает про Девятую, что «именно она прошла сквозь всю его музыкантскую жизнь» [3, с. 332]. Девятая была одной из первых симфоний, которую молодой Петр Ильич играл в четыре руки с Ларошем во время учебы в консерватории. Слова знаменитой «Оды к радости» Шиллера, используемые Бетховеном в финале Девятой, стали либретто выпускной консерваторской кантаты Чайковского, которой он сам дирижировал в Михайловском дворце 17 декабря 1866 г. Спустя полгода после знаменательного концерта 1889 г., на вопрос издателя П. И. Юргенсона: «Где рукопись твоей кантаты и не желаешь ли, чтобы я этот опус напечатал?» [14, с. 295], Чайковский отвечал: «Рукопись кантаты в Консерватории в Петербурге. Печатать ее я не желаю, ибо это юношеское произведение без будущности; к тому же ведь она на текст *К радости* Шиллера. Соперничать с Бетховеном неловко» [14, с. 296]. Постигший как музыкант-практик изнутри бетховенскую партитуру, Чайковский не желает публиковать свой консерваторский опус, получивший к тому же в свое время уничтожительный отзыв в «Санкт-Петербургских ведомостях» от Ц. Кюи.

Печатная партитура, по которой Чайковский дирижировал Девятой симфонией Бетховена, сохранилась и находится сейчас в Кабинете рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ. Ф. 65. Оп. 1. № 5), куда она поступила в 1951 г. вместе с другими ценнейшими манускриптами. Страницы буквально испещрены пометами тщательно готовившегося к ответственному концерту Чайковского. Из 190 страниц он оставил метки на 148, отмечая наиболее важные для себя моменты. А. И. Климовицкий в своей статье «Дирижерские пометы Чайковского в партитуре Девятой симфонии Бетховена» подробно разбирает смысл оставленных помарок (см.: [3, с. 329–342]), приходя к закономерному выводу, что Чайковский-дирижер неотделим от Чайковского-композитора и что «слушание-размышление явленное здесь, включало в себя и опыт педагога, автора Учебника по гармонии, переводчика, музыкального критика и писателя» [3, с. 342]. Можно видеть, как в отношении к Бетховену Чайковский-профессионал берет верх над Чайковским-человеком, влюбленном в Моцарта. Это противоречие, быть может, и позволило Чайковскому в собственных симфониях создать антитезу Бетховену и явить в этом жанре иную, противоположную классикам трагическую концепцию, опираясь на методы и приемы, открытые Бетховеном.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воспоминания о Чайковском. 4-е изд., испр. — Л.: Музыка, 1979.
2. Из истории советской бетховенианы: сб. статей / ред. — сост. Н. Л. Фишман. — М.: Советский композитор, 1972.
3. Климовицкий А. И. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. — СПб.: Петрополис, Российский институт истории искусств, 2015.
4. Комаров А. В. «Бетховен и его время». История одного уникального литературного сочинения Чайковского // П. И. Чайковский. Забытое и новое: альманах. — Вып. 2 /

Сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. — М.: Государственный Дома-музей П. И. Чайковского, 2003. — С. 150–161.

5. Мясковский Н. Я. Собрание материалов: в 2 т. / ред., сост. и прим. С. Шлифштейна. — М.: Музыка, 1964. — Т. II.

6. Р[аппапорт] М. [Я]. Музыкальная летопись // Сын отечества. — 1863. — № 45, 21 февраля. — С. 345–346.

7. Русская книга о Бетховене. К столетию со дня смерти композитора (1827–1927) / ред. К. А. Кузнецова. — М.: Музыкальный сектор, 1927.

8. Чайковский П. И. Дневники. — М.: Наш дом — L'Age d'Homme, У-Фактория, 2000.

9. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. — М.: Государственное музыкальное изд-во, 1953.

10. Чайковский П. И. — Н. Ф. фон Мекк. Переписка / ред-сост. П. Е. Вайдман. — Челябинск: МРІ, 2010. — Т. 2: 1878.

11. Чайковский П. И. — Н.Ф. фон Мекк. Переписка / ред-сост. П. Е. Вайдман. — Челябинск: МРІ, 2010. — Т. 3: 1879–1881.

12. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. — М.: Музыка, 1971. — Т. XIII.

13. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. — М.: Музыка, 1974. — Т. XIV.

14. Чайковский Петр Ильич, Юргенсон Петр Иванович. Переписка / сост., науч. ред. П. Е. Вайдман. — М.: П. Юргенсон, 2013. — Т. 2: 1886–1893.